



Memorias sensibles, sinestésicas e históricas: vida, conflicto y paz en Colombia

Prof. Jorge Eduardo Urueña López, Ph.D. *

Editor invitado

Presentación del número

Hacer memoria en Colombia ha sido uno de los retos más complejos para las comunidades y los investigadores que acompañan este proceso. Sin desconocer la labor que muchos organismos de Estado han procurado hacer en favor del esclarecimiento de los hechos y la recolección de las voces de quienes han padecido la guerra, se logra avizorar un horizonte en el cual la academia ha representado un papel imperante y propositivo en el acompañamiento de estos procesos de memoria con la comunidad.

En este sentido, aún sigue siendo pertinente la pregunta cómo hacer memoria en medio de un país en donde el conflicto armado continúa instalado en las regiones, en la ruralidad, en los bordes (Han, 2015) de lo olvidado, en la liminidad de lo que aguarda por ser contado, ser narrado para no volver a caer en el intento. Es precisamente en este punto cuando la memoria se despoja de todo rastro verificable e inexorable de una sola verdad, para darle paso a la sensibilidad que aguarda en el relato de quien ha padecido el conflicto. La presunción de la historicidad de la memoria se deslinda de aquellos posicionamientos —propios de la Escuela de los Annales— para dar paso a la emocionalidad como parte de quien se pregunta, se interpela por la memoria en sí.

Estamos, pues, ante una deconstrucción epistémica de lo que implica hacer memoria en un país atravesado por la guerra, donde el principio conceptual del *hecho* y el *registro*, como conceptos prioritarios de una historia moderna (Febvre, 1930; Braudel, 2002; Koselleck, 2004), se redefinen desde el reconocimiento del acto colectivo, de una experiencia sensible que va más allá de una “puesta en escena”, de una narrativización de lo sucedido, con el fin de comprender que hacer memoria implica ser conscientes de aquello que nos atraviesa sensible y sinestésicamente por el cuerpo, el espíritu, la mente y el alma. La expresión en sí “hacer memoria” derrumba los estandartes de la historia moderna y le confiere al historiador el reto de asumir un excurso historiográfico (Ortega, 2008), especialmente con el que retorna la mirada del investigador a la emoción, a la sensibilidad y aquello que está atravesado por los sentidos como principios ontológicos de una naciente episteme.

Por lo tanto, aún no se asume un objeto de estudio que presuma un propio cuerpo teórico conceptual o asuma posturas metódicas que reinventen lo que siempre ha estado ahí: la memoria. Por el contrario, estamos ante una exploración narrativa y artística, la cual implica la pregunta por el hacer memoria como una pregunta que interpela el mundo en el que vivimos, la forma en cómo pintamos lo que vemos y sentimos,

* Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana en la Facultad de Educación.

los aromas que me acechan en medio de la zozobra de la guerra, como también aquellos que me ayudan a sanar, a transitar para liberar, para seguir.

La memoria se colectiviza a través del sentir y su devenir significativo —yo siento como tú sientes, por lo tanto, designo de x o y manera—. Esta tiene el papel indicado, como mecanismo cultural, para fortalecer el sentido de una identidad y la vinculación a una comunidad. Es así como la memoria ofrece una mirada crítica de la configuración epistémica de la historia y su correlato epistémico, sin necesidad de asumirse como registro, para postular la experiencia sensible *per se* en clave de fuente de narración, creación y vida.

Con estos indicios epistémicos se procura revisar aquellas experiencias que han marcado traumáticamente la vida de las personas para darles forma, tiempo y espacio. Estas apuestas de investigación se sustentan desde la lógica de “dispositivos del sentido en la cultura” (Lotman, 2000, p. 17), teniendo en cuenta que estas se refieren a las experiencias vividas y no directamente a un hecho de violencia con el que se revictimiza a quien participa del proceso mismo.

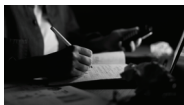
La memoria no es un producto manufacturado, pues parte del hecho estético de quien narra como de quien escucha, mira y actúa. Su base semiótica se ubica en la comprensión de cómo se construyen significados —“formas o modos semióticos” (Pardo, 2012, p. 85)— que pasan por un proceso de representación de la realidad sobre los fenómenos que inquietan al ser humano.

Por un lado, el fenómeno del conflicto armado se asume como existencia y sujeto, lo cual lo hace protagonista del escenario y le confiere competencias factuales con las que se convalida el hecho de violencia como axioma que define la historia. Por otro, “la memoria de quien ha vivido la guerra se modaliza en colores, formas, movimientos de cámara, aromas y sabores con las que se presume un relato —narrativa— con la que se cuestiona el hecho de violencia que procede del conflicto mismo” (Urueña, 2022, p. 57), lo coloca en una estela de interpelaciones y lo transforma sensiblemente en la comunidad misma. Queda entonces una pregunta por hacerle a la memoria: ¿cómo se modaliza a sí misma con el fin de narrar el dolor para sanarlo?

El número *Memorias sensibles, sinestésicas e históricas: vida, conflicto y paz en Colombia* tiene como uno de sus propósitos la proyección de diversas memorias sensibles, sinestésicas e históricas que se han materializado en la multiplicidad de relatos de vida, especialmente de quienes han padecido los vejámenes del conflicto armado colombiano. De igual manera, esta reflexión busca apoyar la consolidación de las apuestas epistémicas para la elaboración, acompañamiento formativo y conservación de las memorias de estas comunidades víctimas del conflicto, desde el reconocimiento de las prácticas sensibles y sinestésicas, con las que víctimas han signado sus vidas, sus familias, sus lugares y hábitats. Es en este punto donde se contribuye a salvaguardar el carácter emocional y sensible de estas memorias, especialmente aquellas que aún no han sido registradas bajo la práctica del historiador contemporáneo. En tercer lugar, este número invita a quien busca comprender los cambios sensibles y sinestésicos que ha dejado el conflicto armado, mediante la dignificación de las memorias que acontecen en la práctica cotidiana de quienes han sentido cómo sensible y sinestésicamente les ha atravesado el conflicto por sus cuerpos y comunidades.

Referencias

- Braudel, F. 2002. *Las ambiciones de la historia*. Crítica.
- Han, B. C. (2015). *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial.
- Koselleck, R. (2004). *historia/Historia*. Editorial Trotta.
- Febvre, L. (1930). *Civilisation. Évolution d'un mot et d'un groupe d'idées*. Renaissance du livre.
- Lotman, I. (2000). *La estructura del texto artístico*. Editorial Akal.
- Ortega, F. A. (2008). *Historia, trauma, cultura. Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Universidad Nacional de Colombia-CES.
- Pardo, N. (2012). *Discurso en la web. Pobreza en YouTube*. Universidad Nacional de Colombia.
- Urueña, J. (2022). *Beatriz González, entre la violencia, el dolor y la memoria*. Editorial Universidad del Rosario.



La investigación sensible, entre la creación audiovisual, los sentidos y la existencia

Jorge Eduardo Urueña López*

Fecha de recibido: septiembre de 2022

Fecha de aprobación: febrero de 2023

Resumen

El presente artículo es resultado del proceso de investigación posdoctoral *Bases epistémicas de la investigación cualitativa y su orientación sensible en escenarios de guerra* (Urueña, 2020). A partir del enfoque semiótico-cultural (Lotman, 1998) e histórico-hermenéutico (Ricoeur, 1995) se presenta el diseño metodológico denominado la investigación sensible. Este diseño se configura a partir de preguntas ontológicas, con las cuales el sujeto (de)construye su experiencia de vida y la coloca en calidad de materia para la creación. La creación se convierte en un escenario de (re)configuración del sentir en el sujeto, mediante la reflexión y la introspección sobre el hecho de violencia vivido por el sujeto creador.

Para esta ocasión se abordará la creación audiovisual en algunas producciones artístico-documentales sobre diversos escenarios atravesados por conflictos armados en el mundo como el judeo-palestino, el nazismo y la guerra en Colombia. El artículo se estructura en tres partes: las bases epistémicas de la investigación sensible, la realización audiovisual desde las metáforas ontológicas en clave de la modalidad de la existencia y una primera ruta metodológica para el ejercicio de creación audiovisual desde esta apuesta metodológica basada en lo sensible.

Palabras clave: creación artística, violencia, guerra, sentidos, arte contemporáneo, paz.

Abstract

This article is the result of a postdoctoral research process called *Epistemic bases of qualitative research and its sensitive orientation in war scenarios* (Urueña, 2020). Based on the cultural semiotic (Lotman, 1998) and historical-hermeneutic (Ricoeur, 1995) approaches, the methodological design called sensitive research is presented. This design is configured on the basis of ontological questions, with which the subject (de)constructs his or her life experience and places it as material for creation. Creation becomes a scenario for the (re) configuration of the subject's feelings, through reflection and introspection on the act of violence experienced by the creative subject.

On this occasion, audiovisual creation will be addressed in some artistic-documentary productions about different scenarios crossed by armed conflicts in the world: Judeo-Palestinian, Nazism and war in

* Doctor en Artes Universidad de Antioquia, con maestría en Lingüística y Español de la Universidad del Valle; comunicador de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha sido profesor de la Universidad de Antioquia, de la Secretaría Departamental de Educación del mismo departamento, así como investigador y creador artístico para entidades como el Banco de la República entre otras. Actualmente es profesor de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Correo electrónico urueña.jorge@javeriana.edu.co

Colombia. The article is structured in three parts: the epistemic bases of sensitive research, the audiovisual production from the ontological metaphors in the key of the modalization of existence, and a first methodological route for the exercise of audiovisual creation from this methodological bet based on the sensitive.

Keywords: artistic creation, violence, war, senses, contemporary art, peace.

Introducción

“Danzar es hacer filosofía”, una expresión inquietante que le arrancó Mónica Alarcón a la vida (J., Urueña, comunicación personal, diciembre 7 de 2016). Con ella, se logra exaltar el valor de la acción como vehículo del sentido de la existencia misma. En palabras de Mónica: “No se puede hallar sentido a la existencia sin danzar, sin sentir”. También se encuentran otras expresiones que ponen en evidencia el sentido de la acción como valor primordial en el ejercicio de la creación: “Uno le pone energía a la comida. Si uno está de malas, entonces termina comiendo todo lo malo que sintió”. Estas palabras las recogió el artista Rómulo Sánchez de cada uno de los actores invitados al rodaje de *Banquete Socialista* (2018)¹, mientras se proponían hacer la escenificación de lo que sería alimentarse en la sociedad venezolana para nuestros tiempos.

La palabra, la imagen en movimiento, el concepto o el objeto son vehículos de la sensibilidad. En últimas, todos ellos son formas de comprender que la vida tiene algo en común: sentir para investigar, investigar para crear y crear para sentir. Un círculo que modeliza la investigación basada en el sentir para crear y entender nuestra propia existencia.

Investigar es una acción a través de la cual el sujeto logra desarrollar aptitudes que le permite acercarse y vincularse a un entorno para

entenderse a sí mismo. Investigar implica el asombro y la inquietud, como capacidades para convivir con el otro y sobrevivir en un espacio. Por ejemplo, el *Convivio* (Alighieri, 1307) es una de las principales maneras de acceder a la sociedad estructurada del siglo XIV con la que se buscó alcanzar el sentido de la alimentación como acción primordial para la supervivencia en colectivo; o el caso *Das Observatorium* (Cortázar, 1972)² y la lógica desatinada del tiempo basada en la inquietud imperante de quien observa y habla solo por el hecho de sentir que está vivo. Todas estas formas de experiencia humana se configuran desde la idea de la investigación orientada a encontrar sentido a un algo o a un alguien.

Aun así, una duda asalta esta reflexión: ¿investigar para crear?, ¿crear para investigar? La creación en sí misma se configura como escenario de indagación, de asombro, de inquietud con la que se entiende el lugar de un otro como sí mismo. Paul Ricoeur, en su intento de (de)construir ontológica y epistémicamente las formas tradicionales del hacer investigación, se arriesga a proponer la subjetividad como ruptura de la racionalidad histórica y dar paso a la sensibilidad del relato, de la voz, de la acción misma como formas innatas del ser. La identidad se convierte en un ejercicio permanente donde la creación se sirve de la fenomenología del sí³ para decir *cómo se siente una realidad* en vez de dar respuesta a *cuál y/o qué es la realidad*. Dicha hipótesis implica concebir aquellos cuestionamientos, a manera de preguntas, que ontológica y semióticamente definen nuestra existencia y con las cuáles nos acercamos al acto de creación.

Por ello, se invita a leer esta propuesta en tres momentos. En primera instancia, se plantea aquella revisión obligada entre la estética y

1 Propuesta de videoarte en el proceso de formación de Rómulo Sánchez (2018) como realizador audiovisual en la Universidad de las Américas (Ecuador). <https://www.youtube.com/watch?v=57-YL2dbgNA>

2 Traducción al alemán de *Prosa del observatorio* (1972) de Julio Cortázar, en la que el prólogo remite a la acción de conocer cómo indagar por un algo que no se sabe qué es pero que está hablando de sí mismo.

3 Planteamiento formal de la fenomenología contemporánea con la cual se (de)construye el ser desde su dimensión. narrativa, simbólica y dialógica con *el otro como sí mismo* (Ricoeur, 1995).

la semiótica, con la que se puede percibir que la creación, como ejercicio investigativo¹, se acerca a la configuración del sí. En segunda instancia, se presenta un marco referencial para la realización audiovisual desde las metáforas existenciales. Para este segundo momento se reflexionará sobre la modalización de las metáforas en clave de preguntas ontológicas, en especial aquellas que se manifiestan audiovisualmente y con las cuales se procede a documentar y comunicar a partir de los sentidos. En tercera y última instancia, se esbozan unas primeras ideas metodológicas para el abordaje de la investigación-creación como posibilidad de acceder a *lo sensible* a través de la realización audiovisual, con miras a un abordaje desde lo documental-histórico hasta lo íntimo y personal.

Una revisión estética y semiótica del ejercicio de la creación y lo sensible

La investigación sensible se establece como un intersticio entre el carácter relacional de la estética contemporánea² y la creación³. Nicolás Bourriaud (2017) logra definir este carácter relacional como una forma de pensar que las prácticas artísticas y estéticas audiovisuales requieren de una base dialógica en la que se permita la pregunta por el sentir de la humanidad. Solo hasta finales del siglo XX, específicamente con la aparición del videoclip, el *videomapping*, el videoarte de los años 70 e incluso el *vaporwave* del año 2000, se vislumbra una narrativa con la cual el sentir funcionó más como una práctica creadora que inspiradora en sí. Vale la pena recordar casos como *Fresh Acconci* (1995)⁴ donde los famosos Mike Kelley y Paul

McCarthy se presentaban como modelos y actores en un performance de Vito Acconci, cuestionando su *status quo* en el sureste de California; o el caso Rirkrit Tiravanija⁵, quien propone el movimiento de las personas —*lost of people*— como una forma de sentir el espacio, de vivirlo, más allá de un ejercicio objetual o instalativo.

Al parecer, el sentido de la acción se sobrepuso al escenario de los objetos. Se ha comenzado una era en la que el sentir, como una forma de actuar para signar la realidad, se convierte en la obra misma. La reflexión permanente sobre cómo sentimos los seres humanos y cuáles son los cambios en nuestra forma de signar y comprender nuestras realidades fueron las razones por las cuales los artistas comenzaron a trazar un camino de exploraciones sensitivas y perceptibles para llevar a cabo el acto de la creación.

Es interesante releer planteamientos como los de Ana Cristina Vélez (2008), quien en medio de sus reflexiones sobre el significado de las manifestaciones artísticas⁶, en clave de formas de existencia, afirma que hay un primer quiebre epistemológico entre arte y ciencia. Este quiebre nos permite replantear las bases del hacer creación a través de la investigación, puesto que no se puede investigar y crear si, primero, no se conciben estas acciones como parte del vademécum de sentires con los que el sujeto configura una realidad.

Es por esto por lo que las explicaciones que ofrece la ciencia, desde su método contemporáneo, sirven para comenzar a hilar un discurso conciliador que le permita al arte acercarse a la comprensión de la vida, de la existencia, del sentido que tiene *el estar*, *el vivir*, y por tanto *el crear* en una realidad fáctica. En palabras de Vélez (2008), la naturaleza tiene su propio método, su mecanismo de supervivencia llamado evolución. Este mismo mecanismo en diferentes formas o vías se sistematiza en lo que hoy conocemos por cultura.

1 Tal como lo confirma Rosalind Krauss (2006) en Foster *et al.* (2006).

2 Entiéndase la estética como aquella práctica que hace de la obra un espacio simbólico que atiende a las interacciones humanas y su contexto social. La estética relacional en Bourriaud (2013), Jiménez (2005) y Bishop (2012).

3 Concepto que gira alrededor de la figura en calidad de práctica humana que logra develar las emociones, sentimientos y hechos históricos con los que el ser humano interactúa constantemente en su entorno social y cultural. Este concepto se toma de Silva-Cañaverl (2018) y las reflexiones del arte basado en la experiencia de Dewey (2008).

4 McCarthy, P. y Kelley, M. (1995). <https://www.moma.org/collection/works/118497>

5 *Untitled* (2012) Recuperado de: <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/ufo-naut-jk-julius-koller>

6 Clasificadas en primera instancia como manifestaciones humanas que ayudan a entender el hacer arte *In praesentia*.

La naturaleza al igual que la cultura se manifiesta de una manera orgánica, procesual, sugerente y activa, de ahí que ontológicamente nos preguntemos quiénes somos, dónde estamos, a qué olemos, cómo nos vemos, o cuáles son los colores, movimientos, texturas, densidades, pesos o dimensiones que nos remite a ese ser íntimo y colectivo con el que exploramos el mundo. Es así como la creación se asume como una posibilidad de existencia con la que se signa, y por lo tanto se vive, en sustancia(s), espacio(s) y tiempo(s) alguno(s).

En este orden de ideas, el sentir como acción primaria a la configuración de lo sensible en la práctica de creación termina por basarse en un cúmulo de preguntas que me (de)construyen ontológicamente, y de tal suerte permiten devolverle a la ciencia su dimensión sensible y al arte su dimensión de inquietud metódica. *El libro negro de los colores* (2006) de Menena Cottin y Rosana Faria⁷ propone de manera hipotética el olor de los colores, la dolencia y textura de estos, la densidad de un lugar y la expansión del tiempo con el fin de acercarse a un modelo semiótico que alcance a dar cuenta de los significados que tienen cada una de estas preguntas ontológicas para el sujeto. Cada pregunta parte de la percepción y logra exponer el carácter sinestésico⁸ y multimodal⁹ de la creación misma a través de su realización.

7 Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=aZvAzeedBy>

8 Las bases biológicas del comportamiento en Vélez (2008, p. 29) permiten entender hasta qué punto la configuración de un comportamiento depende de sus mecanismos de supervivencia, donde los sentidos y sus conexiones con los órganos del cuerpo vivo tienen un papel preponderante al entender cómo la simultaneidad *In praesentia* de estos termina por desencadenar comportamientos que hacen posible la acción, la existencia, la creación.

9 La fundamentación de la modalización semiótica que plantea Pardo (2012) permite reconocer que el sentido, como producto primario del acto perceptible del ser humano es sistematizado y codificado para tomar forma de existencia. A esto se le conoce como un modo con el que se signa la realidad. Actualmente se abordan científicamente modos como el visual, audiovisual, olfativo, performativo, instalativo o, incluso en las últimas dos décadas, se discute la simultaneidad de estos, llamada la multimodalidad.

Para comprender el carácter exploratorio—investigativo— que acecha esta propuesta de realización audiovisual en materia de creación, es necesario precisar algunos conceptos previos que demarcan este devenir conceptual sobre lo sensitivo y perceptible. Vale la pena citar algunos estudios y aportes de la Sociedad Colombiana de Oftalmología, específicamente de Castaño, Camacho y Jiménez (2014), en donde la pregunta por la sensibilidad y su cualidad adjetivada: lo sensible tiene lugar en los estudios sobre la producción colorimétrica de la visualidad. La pregunta se formula así: ¿cómo se produce el color, la forma y el movimiento en la retina? A esto, se responde que la configuración de estas dimensiones de la imagen está determinada por la participación múltiple de centros de relevo e interpretación cerebral: relleno de la imagen, interrelación de puntos, líneas y la tridimensionalidad.

Además de esto, se reconoce que la capa interna del ojo (retina) está compuesta por diferentes células fotorreceptoras (conos y bastones). Los bastones son sensibles a la luz y los conos a la ausencia de esta. De aquí el término sensible se traduce como afinidad celular, un acontecimiento estimulante que produce activación y permite que las células se expresen de cierta manera u otra. La sensibilidad, además de ser la respuesta al estímulo sensorial acontecido, es la capacidad de expresión de un algo en un medio o entorno orgánico. Es existencia, es creación.

Esta misma hipótesis la retoma el arte contemporáneo, al comprender que “el arte se enuncia como un acontecimiento íntimo, una creación que la mirada viene a avivar, constatándolo” (Bourriaud 1999, p. 105). Entonces, lo sensible se expone como una forma de creación con la cual se puede entender lo enunciado, lo acontecido y lo signado (modalizado) en las prácticas humanas, especialmente las comunicativas-críticas, que, por razones históricas, han constituido la base del cuestionamiento del actuar humano en los últimos tiempos. De aquí se desprende el siguiente interrogante: ¿Cómo se modaliza el sentir a través de la comunicación audiovisual contemporánea?

La realización audiovisual desde las metáforas ontológicas, la modalización de la existencia

La realización audiovisual ha funcionado como un campo ideal para la propagación de las acciones que parten del acceso a los sentidos humanos hacia la modalización y mediatización de estos. En este orden de ideas, los lenguajes audiovisuales aportan a la configuración del primer nivel de significación: la percepción. Ver, oír, tocar, oler y saborear se han convertido en acciones perentorias para quien tiene un proceso creativo en curso. Con esto, se comprende que el sentir se caracterizó como esa acción primaria con la que el sujeto crea audiovisualmente. En los trabajos de Pierre Huyghe¹⁰, Liam Gillick¹¹, Dominique González-Foerster¹² y Shirin Neshat se logra encontrar cómo un entorno inmediato, cotidiano para las personas, se configura entre dos dicotomías: “ficción-no ficción” (Bourriaud, 2013) y “relato-hecho” (Ricoeur, 1995) de la imagen en movimiento. Con esto se está situando al espectador y realizador en una reflexión permanente por sus bordes y límites de la comprensión e interpretación de lo que se entiende como parte de sí y fuera de sí, superando el paradigma de lo real e irreal.

En el programa de Comunicación Audiovisual y Multimedia de la Universidad de Antioquia, la creación audiovisual se asume como forma de generación de conocimiento desde su propia disciplina. Entonces, ¿por qué no generar conocimiento desde lo que siento? No se puede crear audiovisualmente sino se siente primero. Foster *et al.* (2006) se aproximan a la idea del sentir desde

una revisión epistémica de la estética contemporánea. Sin titubear, exponen que esta es “un discurso capcioso por el cual la filosofía o una cierta filosofía desvía en su provecho el sentido de las obras de arte y de los juicios del gusto” (Foster *et al.*, 2006, p. 9). El planteamiento termina por reflexionar sobre el carácter disciplinar de lo estético, al ponerlo en tela de juicio; pero, en últimas, con este posicionamiento se devuelve la pregunta por la creación al sentido originario. Ya no estamos hablando que la creación deba o pueda ser una acción meramente representativa, sino que se vislumbre como el sentido mismo de la acción, como la materia visual, audiovisual que reflexiona sobre esa existencia en cualquiera de las dimensiones¹³ con las que el ser humano habita su entorno¹⁴.

En la actualidad, la realidad sigue respondiendo al acto fáctico, la ciencia lo explica y el arte lo cuestiona. La propuesta por lo sensible en la investigación-creación se reconoce por cumplir el siguiente trayecto: un acto que va de lo sensitivo y perceptible a la sensibilidad con la que se convierte en experiencia y hecho. Juan Manuel Echavarría es consciente de esto en *Bocas de ceniza* (2003-2004). Su trabajo de investigación para la creación audiovisual consistió en la mediación entre el canto de la víctima y el público en general a través de planos cerrados. Con alabaos¹⁵ contundentes y discontinuados se denuncia la presión de un discurso hegemónico que no deja oír a las víctimas en un conflicto armado. Para ello, en esta realización se respondía las siguientes preguntas ontológicas: ¿Cuál es la voz de las víctimas colombianas? ¿A qué suena la guerra? ¿Cuál es la melodía con la que se denuncia el hecho violento?

¹⁰ *Experiencia Infinita* (2010), específicamente en el caso de “Player” donde se presenta parte de la obra *The Host and the Cloud*, 2009-2010. La replicación de la acción como forma de otorgar sentido a lo que hace el otro (espectador) en medio de un entorno (museo), <https://malba.org.ar/experiencia-infinita-pierre-huyghe/>

¹¹ *New Order and Liam Gillick* (2017) en Manchester International Festival. [Tráiler], <https://www.youtube.com/watch?v=SWzRVvV9hE>

¹² “El arte es más intenso como experiencia que como imagen”, una aclaración que hace la artista reflexionando sobre cómo el sentir antecede el objeto en sí. Caso que se puede apreciar en la proyección OPERA (QM.15) (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=yYSZ8gYwtok>.

¹³ *Aisthesis, poiesis, dogma, doxa, episteme*, según Heidegger (2009).

¹⁴ Esto también se plantea con acepción de estética de Susan Buck Morss (Arcos-Palma, 2006, p. 173).

¹⁵ Los alabaos, en principio, son cantos fúnebres que sirven para despedir el alma de un difunto adulto en el Pacífico colombiano, específicamente en el departamento del Chocó. El canto es triste, suele ser a capela, y busca ayudar a asegurar el paso del difunto a la eternidad. Sin embargo, para esta ocasión, Echavarría encuentra a un campesino que le canta por el solo gusto de hacerlo, entonces, el artista afirma: “fue una cosa muy intuitiva” (Silva y Kuéllar 2015).

Figura 1. *Bocas de ceniza* [Detalle] (2003-2004)

Fuente: Museo de Memoria de Colombia (Bogotá)¹⁶.

Para nuestro caso, el pensamiento y sus maneras de indagación están condicionados por lo sensible. El acto creativo que surge a partir de esto aparece como una creación con la cual signamos nuestra realidad. Se percibe que el pensamiento humano está atravesado por el cuerpo y los sentidos, adoptando una estética propia y concibiendo la realidad (estar en) como una manifestación modalizada en diferentes vías: el registro audiovisual, el *performance*, la danza, la pintura, los relatos orales, la fotografía, los sonidos, las degustaciones, entre muchos otros modos. Sin más explicaciones al respecto, se hace ineludible pensar en el sentir como un primer eslabón para la investigación-creación en realización audiovisual.

Uno no produce algo por una finalidad u otra, uno crea en la medida que el cuerpo se moviliza hacia una búsqueda permanente por existir en un entorno. El sentido termina siendo la existencia misma del objeto, tal como lo implicaron algunos semióticos contemporáneos como Iuri Lotman (1998), Roland Barthes (1991) y Omar Calabresse (1993). Aquí se retoma el planteamiento de la semiótica cultural denominado “el universo del sentido”. Este postulado, además de funcionar como cuerpo teórico para la semiótica en la contemporaneidad, da pistas de un diseño metodológico con el que se comprende cómo se crea a través del sentir. El universo del sentido se configura por acontecimientos simbólicos que se materializan en diferentes narrativas: visuales,

¹⁶ Véase <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/bocas-de-ceniza/>

sonoras, olfativas, gustativas, corpóreas, performativas y, especialmente para el propósito de esta propuesta, las audiovisuales.

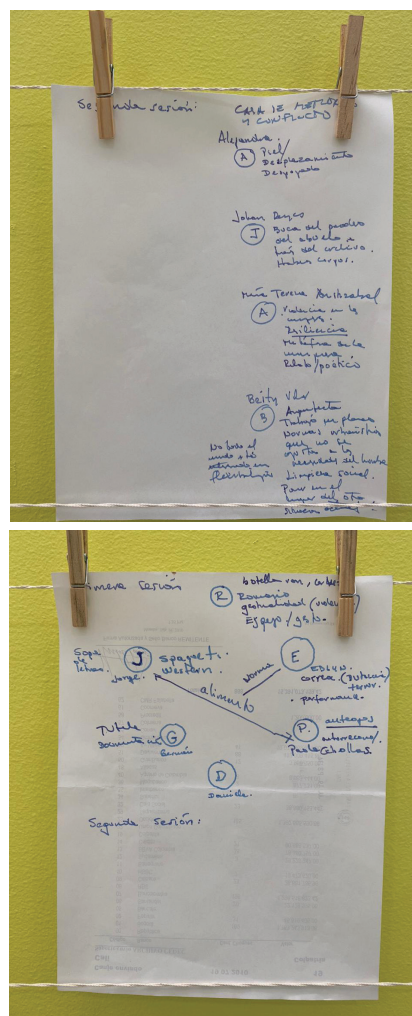
Cada universo parte de la configuración ontológica del ser. Es en este punto del estudio de la ciencia contemporánea donde la significación sucede con la interpelación por el existir, el ser y el crear. La significación se contempla como un trayecto entre el percibir y el ser, pues con este se intuye que no pueden existir la una sin la otra. Lotman (1998) explicita esta genealogía del sentido en la medida que explica el accionar humano como un acontecimiento basado en la capacidad de expresar lo que se ve, se oye, se toca, se huele y se saborea para configurar un estar aquí y ahora¹⁷.

Cada acontecimiento responde a la configuración dicotómica del signo —y del ser humano en sí—, la cual es sensorial/perceptible y simbólica/sensible. Estos acontecimientos son llamados metáforas ontológicas (Lakoff y Johnson, 1986; Ricoeur, 1995) con las que el sujeto logra configurar su existencia a partir del acontecimiento vivido —expresado y estimulante— que encapsula sus experiencias de vida. Se reconocen así dada la exigencia de entender cómo se concibe el sentido de una acción a través de la existencia misma del sujeto. La dimensión ontológica de estos cuestionamientos con los que se fundamentan nuestras experiencias de vida y de existencia se suscribe al pensamiento de la Grecia clásica, en especial el de Platón y Aristóteles, quienes asumen la naturaleza del ser en cuanto acción *per se*.

Esta misma deliberación se retoma siglos más adelante por los investigadores del lenguaje George Lakoff y Mark Johnson. Ellos dejan ver su preocupación por la comprensión del ser en clave de “cómo vivir la realidad” en medio de la cotidianidad, hallando que cada realidad está compuesta por una traslación de sentidos con los que se signa la existencia humana. En la vida cotidiana,

el uso de metáforas ontológicas (Lakoff y Johnson 1986, p. 69) permite que los procesos mentales y eventos abstractos se conviertan en una identidad, acción, personificación, cosa, sustancia u objeto; esto con el fin de cuantificarlos, categorizarlos y darles existencia. Ejemplos como *llena de tristeza*, *acariciar con los ojos*, *tejer la memoria*, *sentir la paz* se pueden pensar dentro de una estructura conceptual gracias a la metáfora, porque esta posibilita el traslado del sentido abstracto a uno concreto por medio de la experiencia y la cultura. Veamos un ejemplo de este universo del sentido basado en las metáforas ontológicas:

Figura 2. Universo de sentido



Fuente: Taller de investigación Creación para la transformación de la sensibilidad en ambientes permeados por el conflicto armado colombiano (Cali, diciembre del 2019).

17 Sustancia, lugar y tiempo, como categorías que denomina Lotman (1998) para la conceptualización del proceso de significación (semiosis) que da origen al universo de sentido y el cual es inherente a la acción del sujeto en sí.

Figura 3. *Pared, pintura e hilo* [Detalle]

Fuente: Banco de la República de Colombia (Cali)¹⁸ (2019).

(...) el mudar de piel es síntoma, índice del despojo, del desplazamiento humano. Recojo, día a día, todas las capas de pintura que se caen de las paredes por donde camino. Esto lo hago después de haber sido despojada de mi casa en el oriente de Cali por grupos armados al margen de la ley. Me propuse a recoger cada capa de pintura como recuerdo del lugar al que no volveré. Me he propuesto coserlas mientras me pregunto ¿es posible coser lo que se ha caído por la opresión? (J., Urueña, comunicación personal, diciembre 7 del 2019)

En el caso de la videoinstalación *Pared, pintura e hilo* (2019), la metáfora se modaliza audiovisualmente mediante el paso de planos medios a planos de detalle, entre movimientos de rotación (paneos) y traslación (*travelings*), que van dejando en una subjetiva al espectador. Ese mismo espectador que se acerca, en cada cambio de plano, a la respuesta de la pregunta ontológica con la que nace el proyecto:

¿Es posible coser lo que se ha caído por presiones externas? Cada capa de pintura que se recoge y se teje al final del *videoperformance* está relacionada con cada plano que se corta para hacer una colcha audiovisual de la existencia de los participantes, una colcha que termina reflexionando por lo que se cae debido a las fuerzas hegemónicas sobre las pieles de la ciudad.

La investigación sensible, marco metodológico para la creación audiovisual

Esta propuesta metodológica subyace bajo la perentoria tarea que tiene el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá, el programa “La Paz se toma la Palabra” de la División Cultural del Banco de la República en Colombia y la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia para la

¹⁸ Véase <https://www.banrepcultural.org/noticias/manifiesto-vivo-metaforas-de-paz>

realización del material audiovisual con el que se logra (re)conocer el sentir de una comunidad vulnerable por los diversos conflictos armados registrados en el mundo.

La propuesta metodológica para la realización audiovisual a partir de un ejercicio de investigación-creación sobre *lo sensible* se desarrolla en tres fases:

Primera fase

La pregunta ontológica. La pregunta, la inquietud, el interrogante se hacen necesarios en este ejercicio. Cada uno de ellos referencia un sentido y la adherencia a un(os) universo(s) en particular. La pregunta, además de estar construida en una metáfora, (de)construye, se coloca en reflexión para sí misma y la condición de quien la formula. Se cuestionan los acontecimientos estimulantes, aquellos a los que se accede a través de la capacidad sensorial que dispone el organismo vivo, y se reelaboran para encontrar cambios de significación que, a su vez, elaboran el sentir de quien busca crear y existir. Veamos este ejemplo:

En *Turbulent* (1998), de Shirin Neshat, la instalación en dos canales de video, basados en una película de 9 mm en escala de grises —transferida a video— con una reproducción infinita de ambas proyecciones se configura como la *metáfora del dolor armónico*. Shirin Neshat (2018), en una entrevista concedida a Glenstone Gallery en Potomac (EE.UU.), confirma que las sensaciones viscerales de los cantos altisonantes de una mujer musulmana y un hombre judío, tomados en un *loop* en primer plano y a blanco y negro, demuestran la fragilidad del dolor y la pasión que ha marcado por años la forma de *hacer política* en Medio Oriente. La diferencia que se siente entre los tonos de voz de cada uno de los artistas invitados a este proyecto (Sussan Deyhim y Shahram Nazeri) es la acción que inquieta al espectador.

Figura 4. *Turbulent* [Detalle]



Fuente: Shirin Neshat (1998)¹⁹.

El proceso de creación audiovisual consistió en hacer un ejercicio sinestésico con el cual se presenta la ausencia de color y los tonos altisonantes como contraste binario. Este contraste evidencia significados de base antepuestos entre sí, tales como la armonía de los tonos de voz y la ausencia del color en los planos registrados. ¿Puede existir la armonía sin color? Para el caso de este proyecto sí, pues como se pregunta el productor: “¿Acaso la política no es una mentira sin color que se repite al oído de manera melodiosa?” (Neshat, 2018). La creación fue precedida de una inquietud, de una pregunta, la cual ontológicamente busca configurar la existencia de un fenómeno: *el hacer política*. Por lo tanto, en este contexto, no es extraño pensar que la política se repite melodiosamente con tanta insistencia que termina por perder su sentido originario, su color.

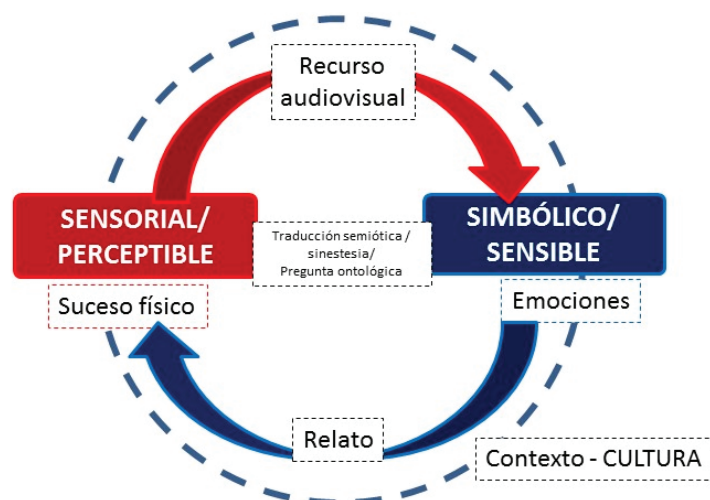
19 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGls>

Segunda fase

La modalización de la metáfora audiovisual basada en la pregunta. En este punto, como lo afirma Ricoeur (1995), la metáfora es la línea narrativa con la que se configura el texto inicial. En nuestro caso, la metáfora, la cual reflexiona sobre la forma de sentir y existir del sujeto, termina mostrando cada uno de los pasos del relato por crear. Cada parte de la metáfora, aportada por la pregunta ontológica del sujeto, se modaliza en planos, colores, formas, voces, cuerpos, acciones, movimientos de cámara y escenarios con los que se va delimitando un primer *script* del acto creativo.

La modalización funciona como un proceso de traslación de lo sensorial/perceptible a lo simbólico/sensible, teniendo en cuenta que cada recurso técnico se debe construir de acuerdo con los olores, aromas, texturas y cromas que presente el caso que evidencia la pregunta ontológica. Si la pregunta se configura a partir del olor, entonces se debe establecer una traducción semiótica del fenómeno sinestésico entre el olor y el tipo y movimiento de plano con el que se hace la toma. De esta manera se configura la traslación de lo que se percibe a través de un sentido a otro con el fin de generar un conocimiento o narración sobre el fenómeno en el cual está sustentado la pregunta.

Figura 5. Modelización de la metáfora audiovisual



Fuente: elaboración propia.

Veamos un ejemplo donde el sujeto creador siente su realidad sinestésica a través del relato audiovisual:

Lothar Schultz, 67 años, expresidiario de la Stasi²⁰, expresa a través de un reportaje audiovisual cómo los colores se habían convertido en un

tormento para él. Mientras pasaba sus días en la celda, los soldados de la RDA se habían encargado de que ningún rayo de luz penetrara el complejo carcelario. Esta era una medida que hacía parte de la estrategia de extorsión del partido político hegemónico en la Alemania Oriental de finales de los ochenta. Schultz, como muchos de sus compañeros prisioneros, raspaban las paredes todos los días con una cuchara hasta lograr hacer agujeros que permitieran la entrada de la luz y los olores de la ciudad. El *script* para el reportaje consistió en

²⁰ Cárcel dirigida por el Ministerio de Seguridad del Estado en la República Democrática Alemana (RDA) hasta 1989. Actualmente el Memorial Berlín Hohenschönhausen, museo y monumento conmemorativo establecido por el Gobierno alemán a inicios de la primera década del 2000.

resolver la siguiente pregunta ontológica: ¿Cuál es el color y olor de la libertad? El reportaje, expuesto actualmente en el complejo carcelario, muestra en 16 planos cómo Schultz va abriendo el agujero en una pared para encontrar el color y el olor (la libertad), mientras transcurre cada plano, el personaje intenta responder con sus relatos cuáles fueron los colores y olores que captó para aquel momento de su vida:

Figura 6. *Erinnerung, Licht und Schatten*
(Memoria, luz y sombra) [Detalle]



Fuente: Material audiovisual expuesto en el Memorial Berlin Hohenschönhausen. Berlín, Alemania (2001).

(...) no podía leer los avisos publicitarios con colores que estaban del otro lado de la pared. Era muy sensible, para mí, ver tanto color. Solo veía el cambio del día a la noche dentro de la celda. Lograba medir el tiempo cuando las nubes permitían que el sol se desplazara en diferentes ángulos del agujero. Sabía que había llovido por la polveada que levantaba la lluvia y entraba por aquel orificio. Era un cambio en mi vida. Del color recuerdo la miseria que viví. Tal vez por eso, mi casa es un tanto gris como un hospital. Me siento más cómodo allí. (Schultz, 2001).

Tercera fase

La (re)configuración del sentir en el sujeto a partir de una reflexión de discurso audiovisual del ejercicio de creación. De esta hipótesis deviene la posibilidad de comprender que la creación termina por devolverle al sujeto una reflexión íntima permanente sobre su manera de signar la realidad, de ensimismarse en la pregunta para decir qué ha cambiado en su vida, en su historia, en su existencia. Veamos un ejemplo de ello:

Los abuelos de la historia (2019), videoinstalación²¹ con una duración de 13 minutos. muestra, a través de un primer plano en secuencias a blanco y negro, los rostros de aquellos colombianos que vivieron el desplazamiento masivo en la década de los ochenta, a causa del surgimiento de las guerrillas y la aparición del narcotráfico como modo de supervivencia económica y financiera de estos grupos al margen de la ley. Cada uno de los rostros intenta responder al interrogante: ¿A qué huele el desplazamiento en Colombia? Cada plano que enfoca el rostro va cerrando algunas partes del cuerpo: la boca, la nariz, las manos en la cara, los ojos, mientras se relata lo insoportable que fue el olor para aquellas épocas. Este es uno de los fragmentos que aparece en el proyecto audiovisual:

21 Realizada en el marco del seminario taller ¿Cómo resignificar desde el arte la violencia en el posconflicto? del Banco de la República. Expuesto en la Casa de la Cultura Las Estancias. Medellín, Colombia (2019).

(...) el olor del pasto mojado me recordaba la pradera donde vivía, pero la mezcla con los fusiles dinamitados no dejaba de darme náuseas; no porque no fuera agradable el olor (es fuerte pero soportable), mucho tiempo después descubrí que las náuseas eran producto del miedo como recuerdo de la mezcla de esos dos olores. Desde entonces, la pradera no huele igual y las náuseas son imposibles de evitar cuando estoy allí. (J. Urueña, Comunicación personal, marzo 15 del 2019) [fin de cita]

Uno de los relatos presentes en este proyecto audiovisual se descubre a través de la voz de un hombre llamado Manuel Antonio Jaramillo. Este ejercicio abre la posibilidad de discernir alrededor de la siguiente idea: el lenguaje gestual y el olor se habían convertido en la realidad de ese hombre; una realidad que signa su existencia, su vida. Así mismo, contribuye a que el espectador de la creación audiovisual esté orientado ontológicamente a una pregunta con la que lograría entender(se) en medio de la experiencia sensible: ¿A qué huele la violencia en la pradera de Manuel Antonio?, logrando aproximarse a lo que sintió —y ha sentido— Manuel cada vez que vuelve a su casa a través de la imagen en movimiento y los aromas que ahí reposan. En esta misma línea, como lo afirma Laura Maillo: “No diremos que el gesto es un signo, sino que la gestualidad deviene significativa porque la conciencia no se puede desligar de lo que sucede entre el cuerpo y el mundo” (Maillo, 2019, p. 243). La creación no es un signo, es una forma de significación que habla de cómo mi conciencia y mi ser no se pueden desligar de mi existencia física, simbólica y social.

Para cerrar esta reflexión sobre la relación entre la creación audiovisual y lo sensible, es necesario precisar que la práctica investigativa —curiosa e inquieta— se convierte en un escenario idóneo y predilecto donde el interrogante permite fundamentar hasta qué punto este (de)construye ontológicamente el habitar y sentir del sujeto. Lotman (2000) en su publicación *Universe of the mind* se acerca a una idea de cómo la mente es una configuración sensible y estimuladora de la experiencia humana, planteamiento que no es muy lejano a lo que precisan los oftalmólogos de la Asociación

Colombiana cuando se confirma que el acontecimiento orgánico que produce la sensación de luz —y por lo tanto de espacio— es una relación estimulante entre el cuerpo y la mente. Es así como la capacidad de sentir le permite no solo codificar la recepción de unos fenómenos orgánicos, sino también toda la estimulación que, simbólicamente, puede causar en el sujeto un vínculo con sus experiencias de vida y creación.

Referencias

- Abramović, M. (2010). *La artista está presente* [Performance]. Museo de Arte Moderno, Nueva York. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>
- Alighieri, D. (1307). *Convivio*. Editorial NoBooks.
- Arcos-Palma, R. (2006). Foucault y Deleuze: pensar lo sensible. Para una relectura con gafas para ciegos. *Congreso Colombiano de Filosofía*, 1, 1-11.
- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. Seix Barral Planeta Libros.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (1999). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Editorial Cendeac, 1999.
- Calabresse, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra signo e imagen.
- Castaño, G., Camacho, E. y Jiménez, C. (2014). Análisis colorimétrico computarizado del color de la piel palpebral: Un potencial método no invasivo para monitorizar el cumplimiento de la terapia con parche en ambliopía. *Revista Sociedad Colombiana de Oftalmología*, 47(4), 333-339.
- Cortázar, J. (1972). *Prosa del observatorio*. Suhrkamp.
- Cottin, M. y Faría, R. (2006). *El libro negro de los colores*. Libros del zorro rojo.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Echavarría, J. M. (203-2004). *Bocas de ceniza* [Instalación]. Museo de Arte Moderno,

- Bogotá. <https://jmechavarria.com/es/work/bocas-de-ceniza/>
- Foster, H., Bois, Y. A., Buchloh, B. H. y Krauss, R. E. (2006). *Arte desde 1900*. Ediciones Akal.
- Gillick, L. (2017). *So it goes... ft. New Order* [Concierto]. MIF17. <https://www.youtube.com/watch?v=yyJwxNJ7ZdQ>
- González-Foerster, D. y Saraceno, T. (2016). *OPE-RA (QM.15)* [Video]. Freunde Der Nationalgalerie. <https://freunde-der-nationalgalerie.de/en/erwerbung/dominique-gonzalez-foerster/>
- Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo* (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1927).
- Huyghe, P. (2009-2010). *Player* [performance]. Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires. <https://www.malba.org.ar/experiencia-infinita-pierre-huyghe/>
- Jiménez, E. M. (1997). La emoción en el arte en la sociedad de la post-imagen. *Arte, individuo y sociedad*, (9), 185-190.
- Jiménez, M. (2005). *La querella del arte contemporáneo*. Amorrortu.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las Artes y la Cultura* (D. Navarro, Trad.). Frónesis - Universitat de Valencia. (Obra original publicada en 1998).
- Lotman, I. (2000). *The universe of mind. A semiotic theory of culture*. Indiana University Press.
- MacCarthy, P. (1995). *Fresh Acconci* [Video]. Moma, Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/118497>
- Maillo, L. (2019). *¿En el principio fue el verbo? Sobre sentido y significación en las artes contemporáneas* [Tesis Doctoral Universidad de Málaga]. RiUMA. <https://hdl.handle.net/10630/19313>
- Neshat, S. (1998). *Turbulent* [Video]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/turbulent-turbulento>
- Pardo, N. (2012). *Discurso en la web: pobreza en YouTube*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ricoeur, P. (1995). *Si mismo como otro*. Siglo XXI editores.
- Sánchez, R.[Romu Sánchez]. (10 de octubre de 2018). *Banquete socialista - videoarte* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=57-YL2dbgNA>
- Schultz, L. (2001). *Erinnerung, Licht und Schatten*. Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen.
- Silva, M. y Kuéllar, D. (2015). *Documental(es) Voces...Ideas*. Universidad del Valle.
- Silva-Cañaveral, S. (2018). La creación, un lugar donde se pliegan las experiencias sensibles del arte y el diseño. *Actas de Diseño*, 26, 139-143. <https://doi.org/10.18682/add.vi26.2222>
- Tiravanija, R. (2012). *Untitled, 2012, (All those years at No.17E London Terrace)* [Instalación]. Tonalá, Ciudad de México. <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/ufo-naut-jk-julius-koller>
- Torres, A., Duque, I. D., Pabón de López, M. y Urueña, J. (2019). *Pared Pintura e Hilo* [Videoinstalación]. Banco de la República de Colombia, Cali. <https://www.banrepcultural.org/noticias/manifiesto-vivo-metáforas-de-paz>
- Trinidad, E. (mayo 25 de 2018). Shirin Neshat. *Woman Art House*. <https://womanarthouse.wordpress.com/2018/05/26/shirin-neshat/>
- Urueña, J. y Ocampo, G. (2019). *¿Cómo resignificar desde el arte la violencia en el posconflicto?* Banco de la República de Colombia.
- Urueña, J. (2020). *Bases epistémicas de la investigación cualitativa y su orientación sensible en escenarios de guerra*. Informe de investigación postdoctoral. Universidad de Toronto-Canadá.
- Vélez, A. C. (2008). *Homo artisticus: una perspectiva biológica-evolutiva*. Universidad de Antioquia.